

## EL UNIVERSO DE LA SONORIDAD EN XENAKIS \*

**Makis Solomos**

### 1. SONORIDAD. FORMA Y MATERIAL

¿Qué es una obra de Xenakis? Saber el lugar que ocupa en la trayectoria del compositor no contesta la pregunta. El estudio de las teorías xenakianas tan sólo responde parcialmente: por un lado estas teorías no explican más que una pequeña parte de su música; por otro, se circunscriben mejor al ámbito de la práctica –son ante todo útiles de composición– que al de la teoría. Finalmente, el análisis de la visión del mundo que subyace no agota la pregunta, ya que pasa por alto el momento en el que tiene lugar la concreción musical. Lo que pretendemos con la pregunta “¿qué es una obra de Xenakis?” es buscar una “teoría” general, capaz de abarcar con una sola mirada cualquier composición de Xenakis, tanto en su singularidad sonora como en su universalidad humana.

Comencemos por lo que no es: intentemos aprehenderla según las dos categorías transmitidas por la tradición, la forma y el material. Primero, la forma. El oyente constata de inmediato que, con Xenakis, el desarrollo de la obra (la “forma”) es de una gran simplicidad: siempre se sabe donde se está. Esta es la gran diferencia entre él y sus contemporáneos –por ejemplo, los serialistas, quienes por el contrario vuelven imprecisa la percepción de la forma, al trabajar siempre en el sentido de la negatividad, de la ausencia–. Desde el inicio, Xenakis tomó partido por una concepción de la forma entendida como simple sucesión de secciones cerradas sobre sí mismas, que se encadenan por yuxtaposición. La idea de desarrollo le resulta totalmente ajena. Según el caso, dos procedimientos pueden enmascarar momentáneamente la pura yuxtaposición. Por un lado, algunas obras parecen desarrollarse según el modelo dramático –para simplificar: ascenso progresivo de la tensión, punto culminante, caída–. Sin embargo, no se

\* Este escrito de Makis Solomos pertenece a su obra *Iannis Xenakis*, editada en P.O. Editions, Mercuès (1996). El autor desea manifestar su reconocimiento y gratitud a Carmen Pardo, por la traducción del artículo.

trata más que de una impresión: su dramatismo es un puro efecto de superficie; no es estructural, a diferencia de lo que ocurre en las formas románticas. El compositor no llega al punto culminante mediante un desarrollo, sino situando una secuencia que surge del exterior como un punto culminante (por ejemplo, un gesto espectacular) en el "buen momento", es decir, en un lugar que se decide abstractamente en función de la duración global de la obra. Precisamente por ello, las formas xenakianas, contrariamente a una opinión bien generalizada, no son en absoluto narrativas –la idea de narración supone una cierta discursividad–. Están simplemente ahí, como piezas cortadas de bloques de piedra heterogéneos.

Por otro lado, las pocas piezas que encarnan el modelo del sonido dan una impresión de "lógica". Pero ésta no es inherente a la obra; le es exterior. En definitiva, toda obra de Xenakis es, de principio a fin, una sucesión de secciones totalmente independientes. La última producción todavía es más radical: cada pieza constituye una sola sección, como si estuviera extraída de un continuo musical virtual, un continuo de una estaticidad extrema. Así pues, en Xenakis no hay forma, en sentido estricto. Este nivel de la obra musical, anteriormente autónomo, ha desaparecido; la obra es el resultado directo, no mediatizado, de la realización, de un extremo al otro, de sus momentos constitutivos.

Consideremos ahora una sección; por ejemplo, los compases 294-305 de *Syrmos* (ej. 1). Los primeros oyentes de esta música debieron quedar desconcertados: no se puede escuchar esta música con un oído temático, melódico, armónico, rítmico, es decir, según los criterios de la tradición que, partiendo de la autonomía de las dimensiones de la escritura o del sonido, trabaja la formación y la transformación de objetos, de entidades que se imponen separadas. Si se examina desde el interior una masa xenakiana, como la que ilustra este pasaje, no se puede por menos que sumergirse en ella, ahogarse. El material posee una fluidez extrema. Ciertamente, se distingue en los dos extremos del ejemplo un mismo acorde, pero éste está desestabilizado desde el inicio por el juego de las superposiciones rítmicas. Pero en el medio es de una extraordinaria fluidez. El material, de algún modo, se ha evaporado: la ciencia xenakiana de los estados gaseosos ha sustituido al concepto impresionista del elemento líquido, que previamente había abolido la "solidez" del material. Se le podrían aplicar las palabras con las que Gérard Grisey definió la primera música espectral: el "material ya no existe en tanto que cantidad autónoma, sino que se sublima en un puro devenir, en mutación incesante"<sup>1</sup> –a condición de evitar el discurso sobre lo "inmaterial"–. Si por ejemplo se intenta, y se consigue, aislar las alturas o los ritmos, el resultado es igualmente asombroso. La evolución tonal (de las alturas) y la rítmica, no guardan ninguna pertinencia en tanto que tales; están construidas integralmente: no generan figuras del tipo de un tema melódico, una célula rítmica, un acorde que

1. Gérard Grisey, del disco ERATO STU 71554. Grisey se refiere a su obra *Modulations* (1978).

# EL UNIVERSO DE LA SONORIDAD EN XENAKIS

## Ejemplo 1

Syrmos, cc. 294-305

The image displays a handwritten musical score for the piece 'Syrmos' by Iannis Xenakis, specifically measures 294 through 305. The score is written on multiple staves, organized into systems. The first system (measures 294-305) includes staves for Violin I (vi. I), Violin II (vi. II), Viola (vc), and Cello/Bass (c.b.). The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The second system (measures 306-311) continues the musical material, with similar notation and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand, with measure numbers clearly indicated at the beginning of each system.

se impone. Atendiendo sólo a las alturas, a los sonidos, el hecho de que, tanto en la música de Xenakis como en la de sus contemporáneos, la diferencia entre la nota falsa y la justa se atenúe, tiene únicamente un sentido: es preciso tomar al pie de la letra la expresión *a-tonalidad*. El sonido deja de ser una categoría autónoma: una obra que pretendiera crear encadenamientos de alturas tonalmente pertinentes a partir del desarrollo imperturbable del total cromático o de la mezcla estocástica sería un infierno. La complejidad, la cuantificación, es decir, la construcción integral que, en la música contemporánea, a diferencia de la del pasado, se aplica desde el estadio del material, obliga a la escucha atenta a tomar un camino en el que las categorías tonal o rítmica se convierten en ilusorias, en superficiales. En otras palabras, asistimos, por decirlo con la expresión de Hugues Dufourt, a la "disolución de las entidades teóricas clásicas".<sup>2</sup> Así, a la desaparición de la forma en tanto que mediación se corresponde el fin de la autonomía de las dimensiones del sonido o de la escritura, y la construcción integral del material; en definitiva, su disolución en tanto que sustrato autónomo: nos encaminamos decididamente hacia una obra en la que todo está inmediatamente en relación con todo gracias al principio de la construcción. En este sentido, forma y material no se distinguen.

Estas afirmaciones deben matizarse. En primer lugar, si nos referimos a la evolución de Xenakis a partir de los años 80, el trabajo sobre las cribas apunta en parte a restaurar la autonomía de las alturas, y se observa una proliferación de un tipo particular de formaciones autónomas, los gestos, que requieren un estudio aparte. En segundo lugar, se tiene a veces la impresión de que en todas sus obras el timbre tiende en cierta manera hacia la emancipación, la autonomía. Pero esta impresión debe atemperarse. Si se deja de lado el carácter global de los timbres preferidos del compositor, que le hace acentuar el aspecto "fauve" de su universo -predilección por las "voces rústicas", los "sonidos rudos" ("no sonidos 'bonitos' sino ásperos, llenos de ruido, salvo en los armónicos", como se lee en el prefacio de *Kottos*)-, son muy escasas las piezas que utilizan nuevos timbres "brutos" que se oigan por sí mismos o en su combinatoria, y que no se plieguen al principio de la construcción.<sup>3</sup> La inventiva sonora de Xenakis no se sitúa en el nivel de los timbres, sino en el de las "sonoridades".

2. Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture* (París, Christian Bourgois, 1991); pág. 283.

3. Sólo alrededor de los años 60-70 Xenakis ha tendido a autonomizar el timbre, haciendo, por ejemplo, uso en las cuerdas de sonidos "puente" ("un ruido estridente irregular": indicación dada en la pág. 23 de la partitura de *Synaphai*), que serán escuchados por sí mismos, sin fundirse con el conjunto. Sólo una obra breve como *Charisma*, que concluye este periodo, constituye una pura combinatoria de timbres. Otra excepción, que pertenece a la producción ulterior sería *Tetras*, alguno de cuyos pasajes manifiestan una inclinación hacia el ruidismo y donde, por lo tanto, los timbres son autónomos.

## Sonoridad

Sonoridad: se puede llamar así a cualquier sección de una obra de Xenakis. En su seno se produce la convergencia entre las dimensiones del sonido y de la escritura, que han dejado de ser autónomas y que remiten ahora a un principio único, el principio de la construcción. Este elimina cualquier elemento no trabajado, o al menos –en el caso de la música instrumental– lo confina a sus últimas fortificaciones –los timbres instrumentales, las notas que estos producen, las duraciones de la teoría musical tradicional (pero no los ritmos en el sentido de células preconstituídas)–. Esta convergencia es el resultado de un largo proceso histórico que, desde mediados del siglo XX, Theodor Adorno caracterizaba como:

“Las diferentes dimensiones de la música tonal de occidente –melodía, armonía, contrapunto, forma y orquestación– se han desarrollado históricamente con una relativa independencia de unas en relación con las otras, sin plan y en cierta medida ‘instintivamente’. (...) Pero a medida que se desarrollan los dominios particulares del material, en el que algunos quedan fundidos el uno en el otro –como en el Romanticismo la sonoridad instrumental y la sonoridad armónica– se extrae claramente la idea de esta fuerte organización racional de todo el material musical (...). Si bien ésta se encontraba ya en la obra total de Wagner, es Schönberg quien concluye su realización. En su música, todas las dimensiones no solamente se desarrollan de igual manera, sino que son producidas todavía la una a partir de la otra, de tal modo que convergen”.<sup>4</sup>

Con Schönberg, a quien estudia Adorno, la convergencia permanece sin embargo inacabada: el compositor vienés no ha generalizado el principio de la serie; además, reintroduce el tematismo, así como formas del pasado. En Xenakis, por el contrario, la serie alcanza y cobra una expresión literal: por ello es por lo que puede ser nombrada.

Examinemos de nuevo los compases 294-305 de *Syrmos*. La imposibilidad de, por un lado, situar este pasaje en el seno de un desarrollo dinámico de la totalidad de la obra –la ausencia de una forma como nivel autónomo, ausencia que reduce cada momento de la obra a una sección que puede escucharse por sí misma– y por otro, la extrema fluidez del detalle, no le restan interés; al contrario, ya que, tomada en sí misma, pero auscultada en su globalidad, la obra revela su verdadera naturaleza. El estatismo de la obra en su conjunto (la forma en tanto que sucesión de secciones), la imposibilidad de aprehender el detalle (el material) se autoanulan, de algún modo, en este nivel intermedio en el que todo interés musical queda diferido, para producir un resultado sorprendente, casi hipnótico: ésta es la técnica de la transformación continua. Este breve pasaje se inicia con un hormigueo de notas repetidas en masa polirrítmica, notas que van de la extrema gravedad al agudo extremo. Pero, después de dos compases, el sexto primer violín empieza a girar alrededor del *re* que le había sido asignado, en un

4. Theodor Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique* (1948); trad. de C. P. de Gallimard, París (1962), págs. 62-63.

ámbito que se amplía progresivamente. Uno por uno, como insectos enloquecidos, los otros instrumentos comienzan a agitarse también. Seguidamente, se esboza el proceso inverso y, reduciendo progresivamente su agitación, las cuerdas terminan por recomponer el agregado inicial de notas repetidas. Este fragmento de *Syrmos* se percibe globalmente como un solo sonido, estable en sus extremos y acentuado en su mitad por una zona de perturbación que se desarrolla y después desaparece progresivamente. Otras obras de Xenakis utilizan la técnica procesual –yo mencionaría a este respecto *Pithoprakta*, *Eonta*, *Nuits* o *Empreintes*–, que puede afectar la evolución melódica (como ocurre en el fragmento comentado), el registro, los contornos exteriores de los *glissandi* lineales, la densidad, las intensidades, los timbres, el movimiento espacial, o una combinación de estas dimensiones. A decir verdad, la técnica de la transformación progresiva no es en absoluto sistemática en sus obras; una aparición explícita es, incluso, más bien rara –abunda sobre todo en algunas obras que adoptan implícitamente el modelo del sonido–. Pero constituye el modelo por excelencia de la fusión del material y de la forma.

Fusión de la forma y del material: ya sea en transformación continua o más estática, cualquier sección de una obra de Xenakis constituye un todo hermético. Además, si es imposible distinguir en su seno una idea concreta –tema, motivo, célula, serie o, de modo general, un elemento primero claramente delimitado– y un desarrollo, si la idea es sinónimo de su despliegue y si, finalmente, se identifica con la sección en su integridad, esto significa que nos encontramos ante una totalidad no descomponible. Toda sección puede ser considerada entonces como el elemento primero mismo. Ahora bien, para nombrar el elemento primero de una obra, se habla de material (!) y por otra parte, dado que una sección posee una cierta duración, se continúa percibiendo una forma. De este modo, cada sección nos sitúa ante la imposibilidad de distinguir la forma de su material. El resultado de esta fusión de la forma (tomada como una sección particular) y del material constituye lo que aquí se llama sonoridad: toda obra de Xenakis puede ser definida como una sucesión de sonoridades.

La elección de la palabra sonoridad pretende señalar la doble naturaleza de la fusión de la forma y del material, la desaparición de los niveles de mediación en la obra, su condensación en un único nivel. Por un lado, esta palabra deriva del término “sonido”. Con Xenakis, la música se acerca al momento tan característico en el que a la composición (con sonidos) le sustituye la síntesis (del sonido) –momento que, por otra parte, Xenakis ha hecho suyo con el programa GENDYN–. Pero al mismo tiempo, las sonoridades no son sonidos. La música instrumental posterior a 1945 ha conocido intentos de imitar el sonido, vinculados especialmente a la ideología organicista: pensamos en la voluntad de Stockhausen de extraer la forma del material; o en las obras de Scelsi, en la primera música espectral. Alguna vez Xenakis se ha prestado implícitamente a este juego con las obras que se adhieren al modelo del sonido. Sin



embargo, por regla general, sus sonoridades no tienen un aspecto orgánico: no reniegan de su cualidad de artefacto.

Aquí se podría establecer un paralelismo entre el serialismo y un tipo particular de sonoridades xenakianas: las masas. Se ha señalado ya el hecho de que las “nubes” y “galaxias” de Xenakis no deben ser confundidas con las “texturas” (composición de globalidades reducidas a sus contornos exteriores) que proliferan en los años 60 –pensemos en Penderecki o Ligeti–, a menudo como reacción ante el puntillismo de los inicios del serialismo. Es cierto que, en relación con éste, Xenakis opera una inversión, ya que él parte directamente de la noción de globalidad. No obstante, sus masas nunca están vacías: permiten la inmersión. Desbordan vida interior: no hay un modo de componer *con* masas, sino una composición *de* masas. Inversamente, se podría sugerir que el serialismo, en sus obras más logradas, también sabe generar un resultado global. En él, la fusión horizontal-vertical “da nacimiento a un espacio sonoro unitario”.<sup>5</sup> La construcción del conjunto por el detalle no está en contradicción con el hecho de que el serialismo tienda a la convergencia de la que hablaba Adorno, es decir a la articulación racional del espacio acústico global. El análisis propiamente serial de una obra serial (búsqueda de las series) no puede ser más que un primer paso: es comparable a un análisis armónico de una sinfonía tonal que procediera acorde por acorde, ignorando los principios del análisis schenkeriano! En *Le Marteau sans maître*, por ejemplo, la serie no es en definitiva más que un medio: un medio para producir sonoridades también allí, es decir, los “estallidos”,<sup>6</sup> las “resonancias” boulezianas. Ciertamente, con Xenakis, la articulación racional de la totalidad termina por condensarse y producir sonoridades que verdaderamente se pueden escuchar como tales, mientras que el trabajo serial permanece en el entredós y nos deja en la incertidumbre. Esto no impide que las sonoridades xenakianas sean totalidades construidas y no ofrezcan el aspecto de entidades orgánicas.

## 2. LAS SONORIDADES XENAKIANAS

### Las tres sonoridades.

Por ello, a la pregunta inicial no basta con responder que una obra de Xenakis es una sucesión de sonoridades. A pesar de su aspecto de “segunda naturaleza”, éstas no son por ello en menor medida el resultado de una elaboración. Sería posible examinar las sonoridades

5. Francis Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. París, Klincksieck (1981); pág. 13.

6. El término “*éclats*” que alude a la explosión del sonido en tanto unidad, es traducido aquí por “estallidos”, mientras que en el apartado *Sonidos puntuales* –por razones estilísticas, pero manteniendo su sentido– se traduce “*sons éclatés*” por “sonidos fragmentados”. (N.del T.)

xenakianas como objetos en sí –por ejemplo, al modo de los “objetos sonoros” de Schaeffer–, pero de ello resultaría una tipología abstracta, que las hipostasiaría. Para desvelar su cualidad de artefacto, de producto humano, sugiero examinarlas en su relación con la historia, una relación que todo el segundo modernismo musical (desde 1945) se ha obstinado en negar, a costa de pasar –a la luz de las interpretaciones revisionistas que últimamente abundan– por una aberración de la historia.

Todas la sonoridades xenakianas se podrían reducir a tres categorías, tanto en la música instrumental como en las composiciones electroacústicas: sonidos *glisados*,<sup>7</sup> sonidos estáticos y sonidos puntuales. Estas tres sonoridades de base podrían ser interpretadas entonces como la última mutación de las tres dimensiones tradicionales de la escritura musical: la melodía, la armonía y la polifonía. La sonoridad de sonidos glisados deriva del aplanamiento de la línea melódica en sus contornos exteriores. La de los sonidos estáticos es el descendiente lejano de la armonía: en ella, los objetos diferenciados de esta última (los acordes) han perdido su funcionalidad y, desplegándose tanto en el registro como en el tiempo, abandonan su *status* de objeto. Finalmente, la sonoridad de los sonidos puntuales, las “nubes” si se prefiere, constituye el resultado de la evolución extrema de la polifonía, que desemboca en su pulverización, y donde las “voces” se convierten en átomos.

### Sonidos glisados

*Metastaseis*, provocó, como se recordará, una verdadera revolución sonora: la obra se inicia con un gigantesco campo de *glissandi*. Todas las cuerdas atacan al unísono un *sol* del registro medio. Luego, uno de los primeros violines comienza a hacer un *glissando* muy regular y lentamente a partir de esta altura, que constituye su nota más grave, hacia el agudo. En el compás 7, uno de los contrabajos emprende un *glissando* hacia el grave. Y así sucesivamente: según una progresión geométrica (serie de Fibonacci), todas las otras cuerdas (cuarenta y seis instrumentistas en total, que interpretan cada uno su propia partitura) van adhiriéndose a las líneas rectas, hacia el agudo o hacia el grave, para alcanzar en el compás 32 un gigantesco *cluster*. Se mide fácilmente el alcance de este gesto inicial, cuando se piensa en las texturas de la música de vanguardia de la época, marcada por el puntillismo serial.

La idea del *glissando* se le ocurrió al compositor gracias al papel milimetrado. Estamos pues ante una transferencia –la música se espacializa de algún modo–. Sin embargo, esta transferencia, por fortuita que sea, origina un fenómeno autónomo: un vez que se escuchan los sonidos glisados, se puede olvidar fácilmente su origen gráfico. Pueden escucharse las “líneas”

7. Manteniendo la italianización comúnmente aceptada del verbo francés *glisser*, traducimos aquí y en adelante “sons glissés” por sonidos glisados. (N.del T.)



rectas ascendentes o descendentes por sí mismas, en su contexto musical: constituyen sonoridades. Xenakis, en sus conversaciones con Bálint Varga,<sup>8</sup> subraya que el *glissando* tiene un “efecto particular”. Y se podría decir, con Akira Tamba: “la experiencia psico-fisiológica (...) muestra que los sonidos *glissados* afectan más la sensibilidad que las notas fijas”.<sup>9</sup>

En los años 60, para legitimar su uso sistemático del *glissando*, el compositor escribía: “los sonidos puntuales, granulares (...) son en realidad (más que) un caso particular de los sonidos con variación continua”.<sup>10</sup> De un modo más general, el interés de un sonido en movimiento perpetuo en cuanto a su altura, reside en el hecho de que disuelve el tono, la nota. Con él, las “funciones tradicionales de los intervalos, las series de alturas, las melodías y las armonías” desaparecen.<sup>11</sup> Nos obliga a penetrar en este objeto inerte que constituye la altura, a darle vida desde el interior. Se abre entonces el mundo de la sonoridad, es decir del sonido integralmente compuesto, con alturas (y también con ritmos, intensidades y timbres), pero donde éstos han dejado de ser autónomos.

El *glissando* xenakiano puede ser interpretado como el aplanamiento de la línea melódica en sus contornos exteriores: desde ahora sólo cuenta la dirección (ascendente o descendente). ¿Acaso no se puede oír ya, en filigrana, en Webern, donde, reabsorbida la melodía en grupos muy reducidos de notas, sólo subsiste la dirección del intervalo? Por otra parte, en la música de los Balcanes y de la Europa central, que debía resultar familiar para el joven Xenakis, es muy frecuente escuchar portamentos. Y, ya en Bartók, hacen su aparición los *glissandi* sostenidos.

Sin embargo, el *glissando* xenakiano se apoya en una doble innovación. Por una parte, se integra siempre en campos masivos finamente contruidos desde el interior -Xenakis no se contenta con una simple linealidad de contornos exteriores vacíos-. Por otra parte, no reproduce nunca dos veces una misma textura. Para compensar la pobreza de la forma rudimentaria propia al *glissando*, lo trata, en sus inicios, según cuatro tipos básicos: movimientos paralelos (únicamente ascendentes o descendentes), cruzados (combinación de las dos direcciones), convergentes (o divergentes), o también “superficies geométricas alabeadas”. *Syrmos* es la obra que más partido saca de esta diferenciación.<sup>12</sup>

8. *Conversation with Iannis Xenakis*. Londres, Faber and Faber Limited (1996); pág. 69.

9. Akira Tamba, *La théorie et l'esthétique musicale japonaise du VIII au XIX siècle*. París, Publications orientalistes de France (1988); pág. 311.

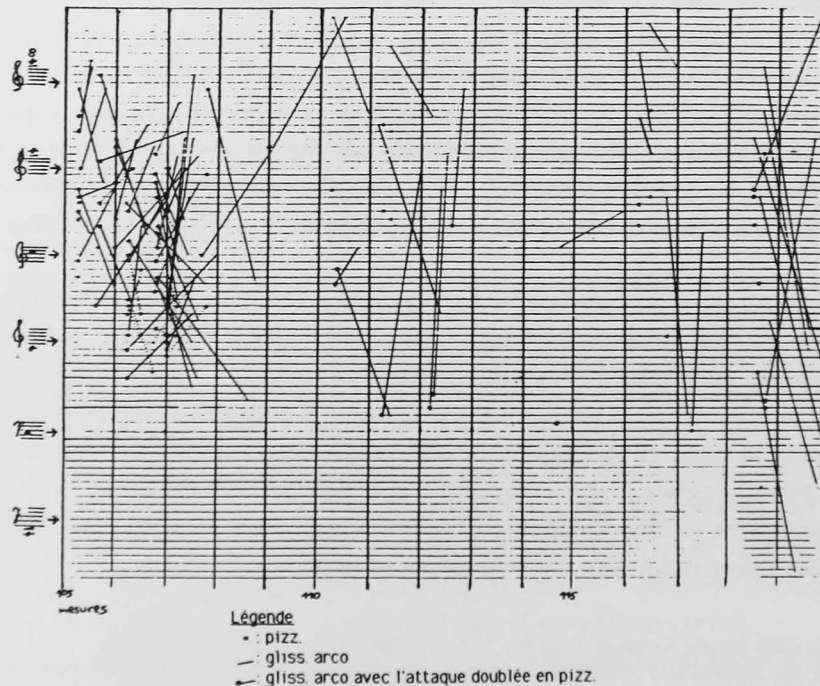
10. *Musiques formelles*, en *Revue Musicale*, n° 253-254, (1963); (reeditado en París, Stock; 1981); pág. 27.

11. Rudolf Frisius, *Konstruktion als chiffrierte Information*, *Musik-Konzepte* n° 54-55, 1987, pág. 96.

12. La obra está contruida a partir de ocho “texturas de base” de las que cinco conciernen a los *glissandi*: “redes paralelas (*glissandi*) ascendentes”, “redes paralelas (*glissandi*) descendentes”, “redes paralelas cruzadas (ascendentes y descendentes)”, “configuración de *glissandi* tratados en superficies regladas alabeadas”, “configuraciones geométricas de *glissandi* convergentes o divergentes”. *Musiques formelles*, op. cit.; pág. 98.

De las tres sonoridades xenakianas, la de los sonidos glisados ha experimentado la evolución más notable. Xenakis usa los *glissandi* lineales sobre todo en los años 50-60. En el seno de esta producción, se observa ya una evolución sorprendente: el gesto de continuidad absoluta del inicio de *Metastaseis* es único; progresivamente, los *glissandi*, aunque siempre masivos y lineales, van a quebrarse en cuanto a su continuidad temporal y acabarán por condensarse. Desde la coda de *Metastaseis*, su campo se fragmenta en numerosos bloques homogéneos. Los compases 105-121 de *Pithoprakta*, esquematizados en el ejemplo 2, conservan el mismo principio, pero introducen además los silencios. Con *Diamorphoses*, van a aparecer las “multicolores telas de araña” de las que habla Olivier Messiaen: <sup>13</sup> los *glissandi* continúan tejiéndose con un gesto global, pero se vuelven breves. En los compases 16-21 de *Polla ta dhina*, surgen bloques breves de *glissandi*. Finalmente, con los compases 128-131 ó 205-210 de *Nuits*, el *glissando* es tratado como objeto en sí.

Ejemplo 2  
Pithoprakta



A partir de finales de los años 60, esta fragmentación toma otra forma. Afecta esta vez a la naturaleza misma de los *glissandi*: se reemplaza el *glissando* lineal por las líneas curvas o incluso, quebradas. Es la técnica de los movimientos *brownianos*, donde una línea completa-

13. *Préface*, *Revue Musicale*, n° 244 (1959); pág. 5.

mente glisada parece “errátil”, falta de linealidad. Las “arborescencias” reagrupan tales *glissandi* fuertemente curvados, y de este modo vuelven a encontrarse con la masividad. Con ellas, si se realizan sobre un instrumento de teclado, el *glissando* mismo queda supuesto: únicamente se conserva la contigüidad del juego melódico (cromatismo o movimiento más amplio, pero uniforme en su despliegue).

Se da el paso siguiente, que es también el último, cuando en los años 80 desaparece totalmente el *glissando*. Sin embargo, no por ello la idea inicial de una continuidad de la frecuencia en su despliegue en el tiempo queda suprimida. En efecto, durante esta época, fundada sobre la teoría de las cribas, la escritura melódica continúa siendo a menudo lineal: ciertamente, todas las alturas están escritas y, además, los intervalos están diferenciados (gracias a las escalas); sin embargo, o bien son simplemente movimientos escalísticos, o bien establecen figuras más complejas (espiral, por ejemplo), pero que conservan la idea de continuidad.

*Glissandi* lineales, movimientos *brownianos* y arborescencias, movimientos melódicos lineales sobre cribas: si se acepta subsumir estos tres tipos de escritura bajo la idea de una continuidad de las alturas, se puede tener una medida de la importancia de esta sonoridad para toda la obra de Xenakis. En cambio, la idea misma de sonoridad puede ser impugnada: es cierto que, con los movimientos melódicos sobre las cribas, nos alejamos de la noción de sonoridad para restaurar la autoridad de la altura que, precisamente, los *glissandi* lineales habían disuelto. Todas las últimas obras de Xenakis van en esta dirección: a menudo, sus movimientos melódicos ya no son lineales.

### Sonidos estáticos

*Metastaseis* no se contenta con introducir los *glissandi*: desde el final del primer campo de *glissandi*, se instala el más gigantesco *cluster* jamás concebido, tanto en el nivel de su composición tonal (los cuarenta y seis instrumentos de cuerda tocan cada uno una nota diferente, en una superposición casi sistemática de semitonos -excepto en el grave- con la salvedad de una octava en el medio grave) como -y sobre todo- en el de su duración: el agregado se despliega durante cincuenta y dos compases (comp. 34-85) (!). En suma, con Xenakis culmina la pretensión de totalidad de la armonía romántica, que toma entonces un nuevo rostro: de la totalidad emerge algo que, aunque surgido de una elaboración tonal, acaba por trascender el tono: la sonoridad. En *Metastaseis*, la altura se neutraliza debido a su muy largo mantenimiento; simultáneamente, las notas se acumulan hasta tal punto que es imposible distinguirlas; los acordes tradicionales han tomado proporciones desmesuradas: las de una sonoridad única. Xenakis evita así uno de los mayores escollos de la música atonal: la estéril combinación de clusters. Por su extremo alargamiento en el tiempo (sesenta y dos segundos para una

obra de siete minutos), el cluster de *Metastaseis* deja de ser percibido como tal cluster: el oyente es invitado a sumergirse en él, a ahogarse en su riqueza interior. Cuando prolongaciones imperturbables conquistan el espacio tonal y, sobre todo, cuando se despliegan en el tiempo hasta aniquilar su percepción reificada, emerge de ahí un continuo que supera la noción de objeto. Además, el compositor explora desde el interior este sonido prolongado: de los *pizzicati* se desgranar algunas notas del agregado, mientras que su timbre se modifica sin cesar (arco o trémolo).

La sonoridad de los sonidos sostenidos no ha experimentado la evolución de los sonidos glisados. Por ello, Xenakis nunca ha repetido el clima antes comentado de *Metastaseis*. Rápidamente, introduce una variación potencialmente muy rica: las notas repetidas. Numerosas secuencias de *Nuits*, que se pueden describir, con Marcel Couraud, como los lugares de un "pataleo rabioso de percusiones martilleadas",<sup>14</sup> nos muestran sorprendentes materializaciones con voces. El fragmento de *À l'île de Gorée* (ej. 3), nos las muestra con un efectivo heterogéneo y bajo la forma de acordes repetidos según una combinatoria limitada. Alrededor

*Ejemplo 3*  
*À l'île de Gorée*

14. *Des Cinq Rechants de Messiaen à Nuits*, de Xenakis; en *Regards sur Iannis Xenakis*. Paris, Stock, (1981); pág. 192.

de los años 60-70, Xenakis los concreta utilizando las cribas rítmicas, como ocurre en el caso de los compases 37-40 de *Eridanos* (ej. 4). Un tipo particular de sonidos prolongados, que se identifica con un puro fenómeno sonoro, se produce cuando el compositor pide a sus intérpretes que realicen “latidos”, es decir desviaciones ligeras de un unísono. Además, en los años 70, Xenakis crea climas que a menudo giran alrededor de un unísono, sin precisar no obstante que lo que él busca es el efecto de latidos.

The image shows a musical score for the piece *Eridanos*, measures 37-40. The score is written for five staves, labeled C (Cello), Tp (Trumpet), Tb (Trombone), Tu (Tuba), and another Tu (Tuba). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are markings for articulation: '(stacc.)', 'norm', and 'stacc.'. Below the staves, there are dynamic markings: 'ppp', 'f', and 'ppp'. The score is numbered 40 at the top right.

Ejemplo 4

Eridanos, cc. 37-40

Por otra parte, los sonidos estáticos raramente son estáticos de verdad: sufren evoluciones globales o internas. La evolución global puede afectar a la altura. Así, se puede dar una evolución tonal progresiva, a la manera de los compases 294-305 de *Syrmos* (cfr. ej. 1). Son también muy frecuentes las variaciones globales de intensidad. Otro caso concierne al timbre, que puede experimentar cambios súbitos o transformaciones progresivas globales. Finalmente, también el espacio puede prestarse a este juego. El caso de las evoluciones internas merecería una descripción más amplia, ya que muestra hasta qué punto la técnica compositiva de Xenakis, que parte siempre de una idea global, nunca descuida sin embargo el detalle. Así, las evoluciones globales de altura son menos numerosas que estos halos sonoros en los que los instrumentos siguen un trayecto tonal autónomo, suscitando a la vez el efecto global de una única sonoridad: en los compases 138-141 de *Polla ta dhina*, por ejemplo, cada uno de los vientos toma una curva melódica independiente que desfila, como en un sueño, al ralenti. Esta técnica es sistematizada con los halos sobre cribas de final de los años 70, que también pueden tomarse a veces como sonidos glisados. Además, es muy frecuente que los instrumentos que se juntan en prolongaciones se individualicen al nivel del ritmo. Pero la mayor parte de las veces es con los matices como nace una vida interior en los sonidos estáticos. El ejem-



plo 5 (comp. 58-59 de *Eonta*) ilustra la aplicación de este procedimiento a pequeña escala. Por lo demás, toda una orquesta puede ser trabajada de este modo. Finalmente, en una obra como *Anémoeessa*, los sonidos prolongados pueden fragmentarse desde el interior mediante la introducción de silencios repartidos de una manera no uniforme.

### Ejemplo 5

*Eonta*, cc. 58-59

Los sonidos prolongados no han alcanzado una evolución comparable a los sonidos glisados: sus múltiples variaciones se presentan más o menos desde el final de los años 60; además, Xenakis los usa a lo largo de toda su trayectoria. Sin embargo, la última evolución del compositor, igual que para los sonidos glisados, pone el acento sobre una cierta reautonomización de la altura: así, los acordes (o, al menos, los agregados) que precisamente la sonoridad de sonidos estáticos transcendía, vuelven a hacer su aparición. Se habrá comprendido, que es aquí donde interviene la teoría de las cribas. Sin embargo, debe recordarse que las formaciones verticales basadas en escalas no restauran necesariamente el acorde en tanto que objeto diferenciado tonalmente (donde se escucha verdaderamente el acorde en tanto que tal, es decir como conjunto de alturas e intervalos), ya que pueden tener finalidades “colorísticas”.

### Sonidos puntuales

Xenakis, del mismo modo en que aplana la melodía en sus contornos exteriores (sonidos glisados) e hincha hasta el infinito las unidades de la armonía (sonidos estáticos), también pulveriza la tercera dimensión tradicional de la escritura, la polifonía. Aquí nos aproximamos a los campos puntillistas de la música serial de los años 50, a su famosa polifonía “en diagonal”. Sin embargo, al introducir el cálculo de probabilidades, así como la noción de masa, el compositor da una solución a la pulverización de la polifonía. En su música, no solamente un espacio global sustituye a la superposición de voces del contrapunto, sino que además, la altura, transcendida, da nacimiento a un exceso que, aquí, ha sido llamado sonoridad: las gigantescas acumulaciones de sonidos puntuales constituyen una sonoridad en su totalidad. En este sentido Xenakis habla de “nubes”.



Las “nubes de granos sonoros”<sup>15</sup> aportan la principal concreción de esta sonoridad. Con ellas, de algún modo, se trata de crear sonidos globales a partir de partículas elementales. Acordémonos de la hipótesis “corpuscular” formulada a propósito de *Analogique A* y aplicada a la música instrumental: todos los climas de su música que utilizan masas de sonidos puntuales pueden remitirse a esta hipótesis, incluso si se abandona la idea de una síntesis sonora de segundo orden. Por ello se habla de sonoridad.

## Ejemplo 6

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of multiple staves. The instruments listed on the left include Violins I (VI), Violins II (VI), Violas (VI), Cellos (C), Double Basses (B), and various woodwinds and brass instruments like Flutes (Fl), Clarinets (Cl), Bassoons (Bs), Trumpets (Tr), and Trombones (Tb). The score is written in a complex, modern style with many notes, rests, and dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *fff*. There are also markings for articulation like *pizz* (pizzicato) and *gliss* (glissando). The notation is dense and spans several measures across the page.

Los tipos de “granos sonoros” son muy variados. Puede tratarse de *pizzicati* de cuerdas. Pero también de *pizzicati-glissandi*: es por otra parte con ellos con los que, en los compases 52-59 de *Pithoprakta*, Xenakis introdujo simultáneamente esta sonoridad y el cálculo de probabilidades. En *Herma*, los granos sonoros son materializados por los sonidos fragmentados del pianista, sobre todo cuando la densidad se vuelve elevada. Por otra parte, encontraremos *battuti con legno* de cuerdas. Las percusiones a menudo contribuyen a la construcción de estas sonoridades. Finalmente, con sus obras electroacústicas, se comprende que el com-

15. Grano sonoro: concepto de origen lingüístico-filosófico que designa a determinados agregados sonoros, los cuales aparecen en forma de masas sonoras en movimiento. Es uno de los acontecimientos formales de *Duel* (compárese con *Musiques formelles*: c. 141).

positor intenta crear sonidos globales compuestos por una miríada de partículas homogéneas: además de *Analogique B*, mencionemos los “sonidos de brasas ardientes poco manipulados” (*Concret PH*).<sup>16</sup> Constatemos finalmente que los “granos sonoros” no son necesariamente de naturaleza puntual: pueden muy bien ser sustituidos por breves prolongaciones.

Una sola obra ilustra la combinación de todas las posibilidades que acaban de ser enumeradas: *Nomos gamma*. A menudo las cuerdas se emplean allí para tejer lo que Xenakis califica de “tapicerías sonoras”,<sup>17</sup> es decir, gigantescas mezclas aleatorias de ocho timbres-modos de ataque. El ejemplo 6 ofrece un fragmento de los compases 46-49 de *Nomos gamma* - ¡la totalidad de este pasaje pone en juego cuarenta y ocho instrumentos que tocan cada uno su propia partitura! Nos encontramos aquí en presencia de este “ruido de fondo” que el bello estudio de Michel Serres sobre Xenakis definió así: “Cada individuo habla con su voz particular, cada voz difiere de las demás, en este coro en ruptura con el coro. La polifonía encuentra aquí su límite, cumplimiento y negación; lo que emerge es algo así como un pluralismo monádico, en el que la singularidad no está provista de ninguna puerta ni ventana, y traza su camino sin ninguna relación con lo próximo o con lo lejano: trayectorias moleculares, trayectos de partículas; la nube sonora (...) producida a partir de estas voces *individuales* (indivisibles) forma algo como una monadología; algo como el mundo de Epicuro antes de la declinación”.<sup>18</sup> ■

Traducción: **Carmen Pardo**

16. François-Bernard. *Mâche, Musique, mythe, nature*. París, Klincksieck (1991); pág. 131.

17. *Formalized Music*, Bloomington, Univ. Press. (1971); nueva ed. aumentada por S. Kanach: Stuyvesant NY, Pendragon Press (1992); pág. 239.

18. *Musique et bruit de fond* (1969); pág. 186, retomado en *Hermès II. L'interférence*. París, Minuit (1972). Se entiende por “declinación” el cambio de trayectoria del átomo, según la filosofía materialista de Demócrito y sus seguidores. El término es utilizado posteriormente por Lucrecio. (N. del T.)